


NUOVI STUDI

The background of the cover is a classical painting depicting a dramatic scene of two muscular men wrestling. One man is on top, leaning over the other, with his arms raised in a gesture of triumph or exertion. The other man is on the bottom, supporting the first. The scene is set against a dark, cloudy sky. The overall tone is dramatic and heroic.

13

RIVISTA DI ARTE ANTICA E MODERNA



Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Kahle/Austin Foundation

https://archive.org/details/isbn_9788889706510

UN NUOVO POLITTICO DI FRANCESCO TRAINI: PROVENIENZA, RICOSTRUZIONE, CRONOLOGIA E RICEZIONE

"Of what is accessible to us we want only the finest"

Frank J. Mather, 1925 ¹

Francesco Traini è, senza timore di smentite, uno dei più grandi pittori del Trecento. Vive e opera – anche come miniatore – a Pisa, contemporaneo dei senesi Pietro e Ambrogio Lorenzetti, che, come lui, scompaiono in occasione della cosiddetta peste nera ².

La sua vicenda biografica doveva essere iniziata all'alba del XIV secolo, poiché nel 1315 egli è già attestato come maestro indipendente ³.

Negli anni della sua formazione, da porre nel secondo decennio del Trecento, Pisa è un ambiente artistico assai interessante. Libera dal monopolio di una grande scuola locale, è terreno fertile per lo scambio culturale, che vi è infatti alimentato da grandi presenze esterne e da una committenza dotta e raffinata.

Se artisti di grandissimo calibro avevano inviato a Pisa opere singole già negli ultimi anni del Duecento – come nel caso di Giotto, con la tavola oggi al Museo del Louvre raffigurante le *Stigmathe di San Francesco* – sul finire del secondo decennio del Trecento, Simone Martini ed il cognato Lippo Memmi eseguono per la città maestosi polittici in grado di influenzare le scelte stilistiche dei maestri locali e il gusto della committenza. La serie delle opere lasciate a Pisa dalla 'ditta' Simone e Lippo ⁴ si inaugura con il grandioso polittico dipinto per i domenicani di Santa Caterina, firmato da Simone, datato 1319, e dal 1912 nel Museo nazionale di San Matteo. Successivamente, Lippo Memmi dipinge per importanti chiese cittadine tre opere altrettanto significative: il cosiddetto polittico di Casciana Alta, impoverito da maldestre puliture ottocentesche, che era stato dipinto per l'altare di Santo Stefano della cattedrale metropolitana ⁵ e che oggi si può vedere nel Museo nazionale di San Matteo; la tavola col *Trionfo di San Tommaso* per i domenicani di Santa Caterina ⁶; ed infine il polittico, oggi smembrato fra molteplici sedi museali ⁷, dipinto per i vallombrosani di San Paolo a Ripa d'Arno entro il 1325, data che un tempo figurava insieme al nome di Lippo in calce alla tavola ⁸.

È difficile precisare la sequenza cronologica di questi dipinti ⁹, ed in verità anche la loro autografia è stata spesso oggetto di discussione. Se per il polittico di Casciana Alta si è per lo più dibattuta la possibilità di ravvisare un intervento in prima persona di Simone, per il *Trionfo di San Tommaso*, ancor oggi nella chiesa per la quale fu realizzato, si è talvolta pronunziato lo stesso nome di Francesco Traini. Un'idea, quest'ultima, germogliata da un suggerimento vasariano, ma già accantonata dalla critica più avveduta sin dai primi anni settanta ¹⁰. Come segnalavano già Millard Meiss e Joseph Polzer ¹¹, e come ultimamente ribadisce, con l'aggiunta di nuovi argomenti, Andrea De Marchi ¹², è tuttavia proprio la distanza stilistica dall'opera più certa del Traini, il trittico documentato e firmato raffigurante *San Domenico e storie della sua vita* (oltre alla concreta possibilità di confronto con le prove di Lippo) a consentirci di confutare con risolutezza tale ipotesi.

La presenza dei dipinti senesi ricordati fin qui esercitò un forte influsso sui pittori più giovani: ne subirono il fascino almeno Francesco Traini, Giovanni di Nicola¹³ e Cecco di Pietro¹⁴.

L'unica opera documentata di Francesco Traini è il trittico citato poco più sopra, che celebra San Domenico e fu eseguito nel 1345 per la chiesa di Santa Caterina. L'austera figura di Domenico, accompagnato dal libro sui cui si leggono chiaramente le severe parole: "*Venite filii audite me. Timorem Domini docebo vos*", è affiancata sui due lati da otto raffigurazioni di miracoli compiuti dal santo, incorniciate in forma di compassi gotici¹⁵.

Oltre ad essere documentata, questa è anche l'unica opera integra del pittore giunta fino ai nostri giorni. Per il resto, infatti, la sua produzione è costituita in gran parte da frammenti di trittici e polittici di cui si ignorano provenienza, data e aspetto originario.

I, 1-2. Il primo intento di questo contributo è dunque la ricontestualizzazione storica di una delle tavole più famose licenziate dal pittore, la *Sant'Anna Metterza* giunta al Museo dell'Università di Princeton dalla collezione Mather.

La *Sant'Anna Metterza* a Princeton è una delle prime immagini (non inserite in un contesto narrativo) della santa¹⁶: la madre di Maria non menzionata nella Bibbia, ma nota attraverso tradizioni orali confluite nella cosiddetta *Legenda Aurea* compilata da Jacopo da Varazze all'alba del XIV secolo. In epoca imprecisata, la tavola (86,2 x 57,3 cm) è stata decurtata in alto ed ha subito vari tentativi di consolidamento, finché, circa mezzo secolo addietro, è stata collocata su un nuovo supporto di legno pressato e liberata da varie ridipinture¹⁷ che ne offuscavano, a tratti, la leggibilità. Fra i pigmenti usati, che contribuiscono ancor oggi a rendere prezioso l'aspetto di questo dipinto, si segnalano il vermiglio per il manto di Sant'Anna, ulteriormente arricchito dalla presenza di una lacca rossa, e l'azzurro oltremarino per il ricamo sul velo della santa alterato alla più consueta azzurrite per la tunica di Maria¹⁸.

Si tratta di una tavola più volte presa in considerazione dalla letteratura critica. Nella collezione Mather figurava come appartenente alla scuola fabrianese dell'inizio del Quattrocento, probabilmente per la suggestione esercitata da Umberto Gnoli, che nel 1922 l'aveva pubblicata per la prima volta con un riferimento all'ambito di Pietro di Domenico da Montepulciano e Giacomo da Recanati¹⁹. La *Sant'Anna* si guadagnava qualche brevissima citazione da parte di Raymond Van Marle e Osvald Sirén²⁰, senza che tuttavia il suo linguaggio stilistico venisse spiegato con maggior chiarezza. L'attribuzione a Francesco Traini fu formulata, nel 1933, da Millard Meiss e da allora l'autografia della tavola di Princeton non è mai stata messa in discussione²¹.

In un importante saggio pubblicato nel 1971 Joseph Polzer provò a ipotizzare una prima ricostruzione – basandosi sulle caratteristiche dello stile, dei punzoni e delle misure – dell'aspetto originario del polittico cui questo pannello doveva originariamente appartenere²². Polzer pensava ad un pentittico, di cui avrebbero fatto parte altre due tavole: un *San Gregorio Magno* già allora di ubicazione ignota ed un *San Paolo* conservato nel Musée des Beaux Arts di Nancy (cm 63,6 x 42,3 inv. 55.1.1).

I, 2. Il dipinto a Nancy è l'unico da cui si possa trarre un'idea dell'aspetto originario del supporto ed anche, almeno in parte, del coronamento archilobato all'estremità superiore della tavola²³. Nei tre pannelli riassemblati da Polzer possiamo senz'altro notare l'utilizzo di punzoni estremamente raffinati²⁴, l'inserimento di ornamenti in vetro e soprattutto l'uso di decorazioni in pastiglia. Nella tavola di Princeton sono infatti eseguiti in questa tecnica la spiga di panico²⁵, ret-

ta dal Gesù Bambino, le dita di quest'ultimo, il cardellino ed anche la collanina di corallo. Tutti questi motivi a rilievo conferiscono al dipinto un tocco di naturalismo, un accento gotico che sembra smussare il confine fra il mondo dei fedeli e quello ultraterreno, popolato da Cristo e dal cardellino, simbolo del suo sacrificio²⁶. È piuttosto immediato riconoscere in Simone Martini, nei suoi sofisticati esperimenti di polimaterismo decorativo e nella sua sensibilità da 'orafo' le radici di queste scelte trainesche, così particolari nel contesto toscano²⁷. Nella produzione, non vasta, di Traini si può ricordare come tale preziosismo non costituisca invece un'eccezione: ne fanno fede le sottili, raffinate graffiture dell'oro che decorano le cornici delle storielle ai lati del *San Domenico* del Museo pisano o ancora l'esteso uso dell'oro a pastiglia con cui sono rese tangibili, quasi fossero un fumetto, le parole dei Santi Andrea e Paolo ai lati del Cristo in Croce nell'*Allegoria della Crocifissione* conservata al Carnegie Museum of Art di Pittsburgh²⁸.

15.

3.

Altro elemento tipico del linguaggio medievale che è possibile riscontrare nella tavola a Princeton è la presenza della piccola donatrice, una monaca dalle braccia conserte in segno di riverenza ed adorazione – probabilmente aggiunta poco prima di licenziare la tavola poiché dipinta sopra il manto rosso di Sant'Anna – nel margine inferiore destro della tavola. A causa del suo mantello scuro, Polzer, seguito all'unanimità dalla letteratura critica, ha pensato che dovesse essere una terziaria domenicana²⁹. Si tratta invece di un equivoco, poiché le terziarie di San Domenico vestivano un abito candido, ben visibile sotto al mantello nero, mentre erano le monache benedettine a indossare un saio marrone scuro o nero coperto da un manto dello stesso colore³⁰. È facile verificare quanto detto anche soltanto paragonando le molte immagini della domenicana Caterina da Siena con le effigi di Santa Scolastica, fondatrice del ramo femminile dell'ordine benedettino.

Sostenuta da quest'osservazione ho indagato ulteriormente la provenienza del perduto polittico trainesco, rendendomi presto conto che non vi era alcun fondato motivo per ritenere che esso fosse appartenuto alla chiesa del Carmine, come invece veniva spesso ripetuto in sede critica³¹. Esiste infatti soltanto una tradizione orale in base alla quale le due tavole con *San Gregorio* e *San Paolo* sarebbero appartenute alla chiesa durante il XIX secolo. D'altra parte, quando, nel 1830, il collezionista ed erudito pisano Carlo Lasinio si occupò di metterle in vendita sul mercato internazionale, non scrisse una sola parola in riferimento alla loro provenienza³².

5-6.

A Pisa esiste un monastero dedicato a Sant'Anna, oggi occupato dalla sede principale dell'omonima Scuola di Studi Superiori. Esso, tuttavia, venne costruito soltanto nel 1406, circa settant'anni dopo che la tavola oggetto di questo studio fu dipinta³³. Nei sobborghi meridionali della città esisteva un altro importante convento femminile: "Sant'Anna del Renajo", dedicato pure alla madre della Vergine e ossequioso della regola benedettina; ma ogni tentativo di trovarvi qualche traccia del nostro polittico è risultato infruttuoso.

Verso la fine del XIII secolo, il monastero del Renajo venne però unito dall'arcivescovo di Pisa ad un altro più antico monastero di campagna dedicato a San Paolo eremita. Questo edificio, risalente all'XI secolo, era il monastero benedettino femminile di Pugnano, a metà strada fra San Giuliano e Ripafratta e ubicato alle pendici del monte che divide Pisa e Lucca. Proprio a causa di questa posizione, sullo scorcio del Duecento, durante la guerra fra queste due città toscane, il convento diventò poco sicuro per le monache e la decisione dell'arcivescovo fu motivata dal fornire loro una sede più sicura, all'interno della cinta muraria urbana. Ciononostan-

- te, le monache non abbandonarono mai del tutto il loro convento, recandosi a soggiornare nella sede cittadina soltanto a turno e per periodi limitati³⁴. La chiesetta intitolata a San Paolo esiste ancor oggi, poco fuori dal centro abitato di Pugnano; dopo esser stata a lungo adibita a fienile è stata riconsacrata ed oggi svolge le funzioni di un oratorio privato, mentre le strutture del convento sono state trasformate in abitazioni.

Nell'archivio diocesano di Pisa, fra le carte del sacerdote ed erudito pisano Ranieri Zuccherli³⁵, si trova un faldone di documenti, per lo più appunti e trascrizioni di inizio Ottocento, riguardanti la chiesa e il monastero di Pugnano. Vi si rintraccia anche un'estesa, dettagliatissima descrizione del polittico un tempo sull'altar maggiore, che si associa perfettamente alle tavole ricordate più sopra, compresa quella di Princeton:

10. *"Vi è un altare solo, fatto sull'uso gottico con cinque tavole come si vede nella tavola seconda n. 6. Nella tavola di mezzo vi è una santa posta a sedere con il capo velato di bianco ed il soggolo, vestita di rosso, che a mio vedere*
1. *è Sant'Anna tenendo in grembo la Santissima Vergine, la Santissima Vergine [tenendo] Gesù Bambino e Gesù Bambino tiene nella mano sinistra una spiga di panico con sopra un cardellino colorito e scolpito al naturale. Nella gullia soprapposta vi è Iddio, che colla mano destra benedice, con la sinistra tiene aperto un libro in cui sta scritto: "Ego sum resurectio et vita et qui credit in me".*
- Nella prima tavola in cornu evangeli accanto alla sopradetta vi è un santo [che] con la mano destra tiene una palma con l'altra un libro serrato ed una croce. Nella gullia soprapposta vi è un San Giovanni Evangelista in atto che scrive.*
5. *Nella seconda vi è un San Gregorio vestito con piviale col triregno con una corona sola, con una colomba sopra la spalla destra col becco nell'orecchio di detto santo colle mani tiene aperto un libro in cui si dice "Ego ab omnibus corripi et emendari cupio et illum solum amicum reputo per cuius linguam ante apparitionem districti ex animis meas maculas detergo. Piorum conscientie grande sibi conferri premium putant cum de suis culpis hic arguente homine puniuntur. Perpendunt enim quod districtum dei iudicium tanto super eos verius mitigabitur quanto nunc arguente homine prevenitur"*
7. *Nella gullia sopraposta vi è San Benedetto vestito di nero con la mano destra tiene la disciplina con la sinistra il libro aperto colla seguente ivi scritte parole "Ausculta, o filij [sic.], precepta magistri et inclina at aurem cordis tui et ammonitionem pii patris libenter excipe et efficaciter comple, ut ad eum per oboedientie".*
6. *Nella prima in cornu epistole vi è San Paolo tenendo colla mano destra una spada sfoderata colla sinistra un libro.*
8. *Nella gullia sopraposta vi è un angelo.*
- Nella seconda vi è un San Bartolomeo apostolo tenendo nella destra un coltello con nella sinistra un libro chiuso. Nella gullia vi è un santo vescovo con mitria e piviale, colla destra tiene il pastorale colla sinistra un libro chiuso."*

I lunghi passi latini riportati dal manoscritto pisano corrispondono all'introduzione della *Regola* di San Benedetto e ad un paragrafo tratto dall'epistolario di San Gregorio Magno (II, 52), combinato con il passo del *Moralia sive Expositio in Job* (XXVI, 3) in cui si tratta del rapporto fra il peccato dell'uomo ed il giudizio divino, perfettamente coincidente con ciò che si legge sul libro sostenuto dal *San Gregorio* dipinto dal Traini.

Da questa ritrovata fonte archivistica si possono dunque trarre molte, importanti deduzioni: in primo luogo, essa costituisce una notevole conferma all'ipotesi del Polzer sulla struttura originaria del polittico. Si trattava, come suggerito dallo studioso americano, di un pentittico, e ne facevano parte sia il *San Gregorio Magno* disperso sul mercato antiquario che il *San Paolo* di Nancy, sebbene collocati in posizione diversa rispetto a quanto ipotizzato³⁶.

In secondo luogo, le scelte iconografiche ravvisabili nel polittico sottolineavano fortemente il legame con l'edificio di Pugnano: San Paolo era infatti il patrono del convento, la piccola monaca un riferimento alla badessa di quell'istituto di suore; la presenza di San Benedetto enfatizzava la scelta di vita benedettina, ancor più sottolineata dall'immagine di San Gregorio Magno, che di Benedetto fu il primo biografo.

In base alla descrizione fornita dal manoscritto, è possibile aggiungere al polittico ricostruito sinora altre due tavole: la prima è una cuspid raffigurante *San Benedetto* (cm 30 x 25, inv. NM6862), conservata nel Museo nazionale di Stoccolma, che mi è stata segnalata, come opera di Traini, da Aldo Galli. Sia le dimensioni, sia le caratteristiche del ritratto del santo, insieme alle parole scritte sul suo libro si associano perfettamente alla descrizione della tavola d'altare³⁷. 7.

Il *San Benedetto*, inoltre, è giunto al Museo, come mi comunica cortesemente Eva Karlsson, insieme ad una tavola gemella: una cuspid delle stesse dimensioni, decorata con gli stessi punzoni, raffigurante un angelo e senza dubbio riferibile al Traini. Si tratta, ad evidenza, di un'altra delle cuspidi del polittico di Pugnano, descritta sia presso il Museo svedese sia nel manoscritto pisano semplicemente come "angelo", ma identificabile con facilità (e maggior senso per l'iconografia complessiva del polittico) come un *San Michele*, grazie alla presenza dello scudo e del vessillo della vittoria. Non manca, nemmeno in questa piccola tavola, il tipico piglio espressivo dei personaggi traineschi, ben riconoscibile nel volto e nella postura dell'arcangelo, che ci è presentato ormai lontano dalla battaglia, mollemente appoggiato al suo scudo, con la schiena inarcata all'indietro ed il torace rigonfio di spavalderia, ma anche con lo sguardo magnanimo di chi non conosce odio o vendetta. 8.

Infine, per quanto riguarda la cronologia, possiamo ricordare come il monastero di San Paolo fosse stato citato nel testamento redatto dal signore di Pisa, Bonifacio Novello della Gherardesca nel 1338³⁸. Il lascito disposto a vantaggio del convento non era sostanzioso, ma si trattava di un'entrata ripetitiva, destinata a durare negli anni e tale, quindi, da consentire la progettazione di una pregiata tavola d'altare³⁹. Il dipinto di Princeton, infatti, anche dal punto di vista dello stile, sembra potersi datare poco prima dell'effigie di *San Domenico* dipinta per il convento di Santa Caterina e ormai a diversi anni di distanza da opere più giovanili come la delicata *Madonna Schiff* da poco riemessa sul mercato antiquario o l'analoga composizione conservata al Museo del Prado⁴⁰. 14.

Nel periodo che coincide con la dominazione della Gherardesca, Traini fu il *leader* della più importante bottega pisana di pittura. I molti dipinti che registrano l'influenza del suo stile rivelano che dovette mantenere una bottega vasta e con un buon numero di aiuti. Sappiamo per certo che fra questi vi fu un pittore originario di Pietrasanta: Giovanni del Buondi. Questi entrò nella bottega pisana nel dicembre 1337, con l'intenzione di trattenervisi, come garzone, per un periodo di tre anni⁴¹.

Si tratta di una circostanza ulteriormente interessante, poiché nell'archivio fotografico della Fondazione Zeri la cosiddetta *Madonna del Sole* del Duomo di Pietrasanta⁴² e una tavola, un tempo conservata in una collezione privata di Colonia e già pubblicata da Meiss come copia della *Sant'Anna* di Princeton⁴³, sono riferite da un appunto dello studioso, in modo convincente, alla stessa mano. Il linguaggio stilistico della *Madonna del Sole* è, in effetti, pisano, di retaggio trainesco, pur non risultando riconducibile ad alcuna delle personalità artistiche finora note. 12.
13.

Sempre a Pietrasanta, nella chiesa di Sant'Agostino, si conservano frammenti di affreschi che rivelano (per l'utilizzo di decorazioni in rilievo, per i tratti affilati dei volti ed i gesti eloquenti) uno stile trainesco, tanto da far pensare che Giovanni, dopo essersi formato a fianco del caposcuola pisano, come rivelerebbe la modesta tavola di Colonia, abbia fatto ritorno in patria animando, ad un livello più che dignitoso, il panorama pittorico locale.

Il pentittico di Pugnano, seminascosto in una sede periferica, non poté peraltro essere ammirato come avrebbe meritato, e un trittico conservato nel Museo della cattedrale di Palermo è firmato dal pittore pisano Jacopo di Michele detto Gera (attivo fra 1371 e 1395),⁴⁴ pur affrontando il tema della Sant'Anna Metterza, rivela la sua completa indipendenza dalla versione trainesca⁴⁵.

Resta da dire che la forza d'impatto di Francesco Traini sul seguito della pittura pisana, pur coinvolgendo gli inizi di un maestro interessante come Francesco Neri da Volterra, non fu così forte come ci saremmo potuti aspettare data la sua altissima tempra artistica, ma di questo ulteriore argomento mi riprometto di trattare in un'altra circostanza. Per il momento vorrei concludere attirando l'attenzione su di un affresco assai trascurato dagli studi critici, sebbene già Berenson ne segnalasse le affinità al linguaggio del caposcuola pisano⁴⁶ e che a mio avviso può essere riferito alla stretta cerchia trainesca. Mi riferisco alla *Crocifissione* affrescata nell'ultima cappella alla destra dell'altare nel transetto della chiesa di Santa Caterina a Pisa. Si tratta di un testo fortemente influenzato dalla *Crocifissione* affrescata nel Camposanto pisano che oggi la critica tende ad accettare come opera di Traini⁴⁷. La *Crocifissione* di Santa Caterina e quella del Camposanto hanno in comune il patetismo accentuato che stravolge come in una smorfia i volti della Vergine e del San Giovanni, i lineamenti per nulla idealizzati del volto di Cristo ed il goticismo del perizoma che si articola, al soffio di un vento immaginario, in tante piccole, animose cediglie. Quest'affresco testimonierebbe dunque un'ulteriore coinvolgimento di Traini nel dotto ambito germogliato intorno al convento pisano di Santa Caterina.

* Per l'incoraggiamento e l'aiuto fornitomi durante la stesura di questo saggio desidero ringraziare: Andrea De Marchi, Norman Muller, Betsy Rosasco, Keith Christiansen, Meg Black, Marcie Karp, Neville Rowley, Aldo Galli, Eva Karlsson, Carl Olsson, Alessandro Lobina e la direzione del Museo di Belle Arti di Nancy e del Museo nazionale di Stoccolma. Quest'articolo è dedicato alla mia famiglia.

Si ringraziano per la fig. 1: Princeton, University Art Museum, bequest of Frank Jewett Mather Jr, Photo Credit Bruce M. White; per le figg. 2, 3, 4 Photo Credit Norman Muller; per la fig. 15 Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Gift of the Martha Edwards Lazear Foundation.

¹ J. F. MATHER, *The Aim of the Princeton Museum*, citato in B. T. ROSS, *The Mather Years 1922-1946*, in 'Record', LV, 1996-1997, p. 69.

² Allo scopo di fornire un aggiornamento bibliografico sull'artista si rimanda a C. BALBARINI, *Miniatura a Pisa: dal "maestro di Eufrosia dei Lanfranchi" a Francesco Traini*, Pisa 2003, *passim*.

³ Per un regesto circostanziato cfr. A. CALECA, *Costruzione e decorazione dalle origini al XV secolo*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. BARACCHINI e E. CASTELNUOVO, Torino 1996, p. 43, nota 78. Lo studioso propone di riconoscere il Traini nel "*Franciscus pictor de Cappella Sancti Nicolai*", già attestato nel 1315 come pittore di aste per candele destinate al Duomo pisano, mentre dubita dell'autenticità del documento, inserito in una miscellanea manoscritta di scarsa attendibilità, che attesterebbe la presenza a Pisa il 30 agosto del 1321 di un "*Franciscus olim Traini pictor [...] de cappella Sancti Nicolai*", cui invece generalmente si dà credito.

⁴ Per la collaborazione fra Lippo e Simone si vedano le considerazioni di A. DE MARCHI, *La parte di Simone e la parte di Lippo*, in 'Nuovi studi', XI, 2006 [ma 2007], 12, pp. 5-24.

⁵ Cfr. L. BELLOSI, *Il polittico di Casciana Alta*, in "I vivi parean vivi". *Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, Firenze 2006, pp. 286-294.

⁶ Sul *Trionfo di San Tommaso* cfr. J. POLZER, *The "Triumph of Thomas" Panel in Santa Caterina, Pisa: Meaning and Date*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XXXVII, 1993 [ma 1994], 1, pp. 29-70.

⁷ Ne facevano parte almeno il *Sant'Andrea* del Museo nazionale di Pisa, il *Battista* del Lindenau Museum di Altenburg, il *San Pietro* e il *San Paolo* della Galleria nazionale di palazzo Abbatellis di Palermo. Per questo complesso cfr. D. PARENTI, *Lippo Memmi*, in *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo della mostra a cura di M. BOSKOVITS con la collaborazione di J. TRIPPS, Siena 2008, pp. 28-36, cat. 2.

⁸ Data e firma erano segnalati dal Vasari nella descrizione del polittico dell'altar maggiore di San Paolo a Ripa d'Arno; è merito di Antonino CALECA (*Tre polittici di Lippo Memmi, un'ipotesi sul Barna e la bottega di Simone e Lippo*, 1, in 'Critica d'Arte', XLI, 1976, 150, pp. 49-59) aver ricollegato l'*ekphrasis* a ciò che resta del dipinto lippesco.

⁹ Per una revisione sintetica della carriera di Lippo cfr. M. BOSKOVITS, *Lippo Memmi*, in *Maestri senesi...* cit. (nota 7), p. 26. Fra i dipinti lippeschi di origine pisana occorre ricordare anche il dittico, oggi diviso fra la Gemäldegalerie di Berlino ed una collezione privata newyorkese ed eseguito nel 1333 per un committente privato: cfr. M. BOSKOVITS, *Gemäldegalerie Berlin: frühe italienische Malerei*, Berlin 1988, pp. 76-79, *speciatim* 77.

¹⁰ Ad una collaborazione fra Lippo Memmi e Francesco Traini pensano CALECA, *Tre polittici...* cit. (nota 8) e BALBARINI, *Miniatura...* cit. (nota 2) p. 28.

¹¹ M. MEISS, *The Problem of Francesco Traini*, in 'The Art Bulletin', XV, 1933, pp. 97-173; J. POLZER, *Observations on Known Paintings and a New Altarpiece by Francesco Traini*, in 'Pantheon', XXIX, 1971, 5, pp. 379-389.

¹² DE MARCHI, *La parte...* cit. (nota 4).

¹³ Giovanni di Nicola, attivo fino al 1363, nelle sue opere più precoci mostra di essere assai sensibile al linguaggio di Lippo Memmi; di un contatto con quest'artista sembrano parlare anche i documenti che ci rendono memoria di un allievo di Lippo, pisano e di nome Giovanni, che nel 1327 è a Siena per riscuotere un pagamento destinato al maestro. Per il percorso di Giovanni di Nicola cfr. L. PISANI, *Giovanni di Nicola da Pisa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 56, Roma 2001, pp. 112-114.

¹⁴ Su Cecco di Pietro cfr. R. P. CIARDI, A. CALECA, M. BURRESI, *Il polittico di Agnano: Cecco di Pietro e la pittura pisana del '300*, Pisa 1986, *passim*.

¹⁵ Per una scheda riassuntiva ed esauriente sul trittico cfr. E. CARLI, *Il Museo di Pisa*, Pisa 1974, pp. 72-74. I miracoli descritti sono: la madre di San Domenico sogna un cane con una fiaccola in bocca; il papa Innocenzo III vede in sogno San Domenico che sorregge il Laterano crollante; San Pietro e San Paolo consegnano a San Domenico il bastone e il Vangelo; San Domenico dimostra agli eretici della cittadina francese di Montreal come i suoi libri restino incombusti; San Domenico resuscita Napoleone Orsini da una caduta da cavallo; San Domenico salva un gruppo di pellegrini inglesi naufragati nell'attraversare la Garonna; il priore di Brescia sogna l'anima di San Domenico trasportata in cielo dagli angeli che salgono due scale sostenute da Cristo e dalla Madonna; esequie di San Domenico.

¹⁶ Cfr. H. MAGINNIS, *Traini Francesco*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. TURNER, XXXI, New York 1996, p. 227.

¹⁷ Durante il restauro condotto da Norman Muller sono state individuate presenze di blu di Prussia. Restano ancora tracce di pittura ad olio usata nelle aree ridipinte in verde durante i restauri antichi.

¹⁸ Ringrazio Betsy Rosasco e Norman Muller per avermi guidato in queste osservazioni.

¹⁹ Traggo quest'informazione dai files presso la Frick Art Reference Library di New York; U. GNOLI, *Pietro da Montepulciano e Giacomo da Recanati*, in 'Bollettino d'arte', I, 1922, p. 580.

²⁰ R. VAN MARLE, *The Development of Italian Schools of Painting*, VIII, The Hague 1927, p. 258 e O. SIRÉN, *Leonardo da Vinci, the artist and the man*, New Haven 1916, p. 132.

²¹ MEISS, *The Problem...* cit. (nota 10).

²² POLZER, *Observations...* cit. (nota 10).

²³ Su questa tavola, attribuita a Francesco Traini dal MEISS (*Primitifs italiens à l'Orangerie*, in 'La Revue des arts', 1956, p. 148) cfr. C. GELLY, *Musée des Beaux-Arts: peintures italiennes et espagnoles, XIVe - XIXe siècle*, Roche-la-Molière 2006, cat. 183.

²⁴ Su quest'aspetto cfr. E. SKAUG, *Punch marks from Giotto to Fra Angelico: attribution, chronology, and workshop relationships in Tuscan panel painting: with particular consideration to Florence, c. 1330-1430*, Oslo 1994, p. 289.

²⁵ Il panico, che non figura spesso nei dipinti medievali, è però proprio il cibo preferito dai cardellini.

²⁶ Questa è l'interpretazione offerta anche nel recentissimo *Princeton University Art Museum. Handbook of the Collections*, a cura di S. M. TAYLOR, Princeton 2007, p. 177.

²⁷ Destinate tuttavia a gettare qualche seme fecondo nella generazione successiva, come dimostra la complessa tessitura dell'enigmatica *Madonna con il Bambino*, ancor oggi conservata nella chiesa pisana di San Nicola.

²⁸ Su questa tavola cfr. D. WILKINS, *The Crucifixion. A Medieval Italian Painting*, in 'the Carnegie Magazine', 1978, pp. 12-15. Lo studioso spiega come le due epigrafi e la particolarissima forma della Croce siano da mettere in connessione con la devozione al legno della Croce più ancora che al tema della Crocifissione; concordo con tale interpretazione, ma propenderei per cercare la provenienza del dipinto in area pisana (magari nel dotto ambiente legato alla chiesa di Santa Croce in Fossabanda) piuttosto che in relazione alla basilica fiorentina di Santa Croce (come invece propone Wilkins).

²⁹ POLZER, *Observations...* cit. (nota 11), p. 385.

³⁰ G. LUNARDI, *Benedettine, monache*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, Roma 1974, pp. 1222-1246.

³¹ Da ultimo la notizia è presa per certa e fatta base di ulteriori costruzioni ipotetiche in C. BALBARINI, *Francesco Traini illustratore dell'Inferno di Guido da Pisa tra esegesi e citazione dall'Antico*, in 'Polittico', IV, 2005 [ma 2006], pp. 6, 16. In realtà già POLZER, *Observations...* cit. (nota 11), p. 388, nota 21, pur riferendo in maniera anodina della tradizionale ipotesi di provenienza dal Carmine, avvertiva come fosse frutto di confusione l'idea (sostenuta in M. LACLOTTE, *Une 'Madone' de Francesco Traini au Prado*, in 'Paragone', XV, 1964, 171, pp. 43-45) che il compagno del *San Paolo* di Nancy fosse un perduto *Sant'Ambrogio*. Polzer riteneva infatti che quest'indicazione alludesse in realtà al *San Gregorio Magno* disperso sul mercato antiquario; a parziale conferma, posso ora aggiungere che la cuspide che sormontava il *San Gregorio*, raffigurante un *San Benedetto*, è giunta al Museo nazionale di Stoccolma (ove ancor oggi si conserva) proprio come "*Sant'Ambrogio*".

³² D. LEVI, *Carlo Lasinio, Curator, Collector and Dealer*, in 'The Burlington Magazine', CXXXV, 1993, app. II, n° 8, fig. 96 e p. 144, nota 33.

³³ F. FABIANI, *Storia*, in *La chiesa e il monastero di Sant'Anna in Pisa*, a cura di E. NERI e G. BREGNI, Pisa 2002, pp. 9-10.

³⁴ L'argomento è trattato in R. VOLPONI, *Pugnano e le sue chiese romaniche*, Pisa 1980, pp. 29-51; per accenni alle vicende storiche cfr. anche M. TANGHERONI, *Politica e commercio agricolo a Pisa nel Trecento*, Pisa 1972, p. 160; sulla storia di Pugnano: G. CACIAGLI, *Pisa*, III, Pisa 1972, pp. 586-588.

³⁵ *Miscellanea di Carte relativa a conventi pisani*, Archivio diocesano di Pisa, XIX [82], fascicolo II. Riccardo Zucchelli fu canonico della cattedrale di Pisa dal 1817 e morì nel 1831. Poco prima di consegnare la stesura definitiva di questo articolo ho trovato menzione della descrizione del pentittico in M. NOFERI, *Pugnano. Analisi conoscitiva della Pieve di Santa Maria e di San Giovanni Battista*, Pisa 2006, pp. 146-147 e 147 nota 5. Il NOFERI ritiene che il testo risalga alla seconda metà del XVIII secolo, riferisce il disegno alla chiesa di Sant'Andrea e propone di collegare il dipinto (e la sua retribuzione) con la vendita di una casa di proprietà del monastero al pittore pisano, attivo nella seconda metà del XIV secolo, Giambello di Barone. La descrizione è invece ignorata da CECCARELLI LEMUT (in G. GARZELLA, F. ANDREAZZOLI, M. C. CECCARELLI LEMUT, D. STIAFFINI, *Il Castello e il monastero. I Da Ripafratta e i loro centri di potere nel Medioevo*, Pisa 2008, pp. 41-49) che ritiene possano venire dalla chiesa del monastero due laterali di politico raffiguranti *San Pietro* e *Sant'Apollonia*, giunti al Museo di San Matteo grazie al lascito del canonico Sebastiano Zucchetti (che nel suo inventario ne dichiara una provenienza da Pugnano). Oltre a notare che esse non si accordano con la descrizione qui riportata, aggiungo che a mio avviso non sono di Turino Vanni, come riferito dalla studiosa, ma di Neruccio di Federico del quale nella parrocchiale di Pugnano si conserva infatti una *Madonna con il Bambino* datata 1357.

³⁶ POLZER, *Observations...* cit. (nota 11). Per Polzer i santi erano entrambi alla sinistra della *Sant'Anna*.

³⁷ La tavola rientra in un progetto di catalogazione dei dipinti italiani conservati al Nationalmuseum di Stoccolma, ma non è menzionata nei cataloghi del Museo finora editi. Ringrazio vivamente Eva Karlsson e Carl Olsson per le indicazioni e l'aiuto fornitomi.

³⁸ Cfr. N. TOSCANELLI, *I conti di Donoratico della Gherardesca signori di Pisa*, Pisa 1937, pp. 361-438.

³⁹ Il testamento è conservato presso l'Archivio di stato di Pisa: Pia Casa di Misericordia, filza I, cc. 1-19r. Il lascito a favore del *san Paolo* di Pugnano è fissato alla c. 3r e consiste in 5 lire ogni anno. Fra 1335 e 1345, peraltro, si registra un flusso costante di lasciti a favore del monastero: cfr. *Carte relative alla Pia Casa di Misericordia ed al monastero di Sant'Anna*, Archivio capitolare di Pisa, ms. 131.

⁴⁰ Su quest'ultima cfr. LACLOTTE, *Une 'Madone'...* cit. (nota 31).

⁴¹ La notizia documentaria è resa nota da L. SIMONESCHI, *La vita privata dei pisani nel Medioevo*, Pisa 1895, pp. 76-78.

⁴² Cfr. Fondazione Zeri, foto n. 23996. Per un primo bilancio critico sul dipinto cfr. A. TARTUFERI, *Trecento lucchese. La pittura a Lucca prima di Spinello aretino*, in *Sumptuosa Tabula Picta. Pittori a Lucca fra gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra di Lucca, a cura di M. T. FILIERI, Livorno 1998, p. 63, nota 40.

⁴³ MEISS, *The Problem...* cit. (nota 11), fig. 28. In questa sede si ripubblica la foto tratta dall'articolo del Meiss (unica traccia superstita del dipinto) riprodotta dallo studioso in controparte.

⁴⁴ Per un resoconto bibliografico e storico su questo trittico, raffigurante *Sant'Anna Metterza fra San Giovanni evangelista e San Giacomo Maggiore*, cfr. M. C. DI NATALE, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2006, pp. 36-38 e fig. 31. La studiosa è tuttavia troppo generosa nel segnalare altre derivazioni dalla tavola trainesca.

⁴⁵ Il trittico fu eseguito per la confraternita dell'Annunciata della cattedrale di Palermo e fu dunque uno dei dipinti pisani



I. FRANCESCO TRAINI: *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino*, particolare. PRINCETON, University Art Gallery.



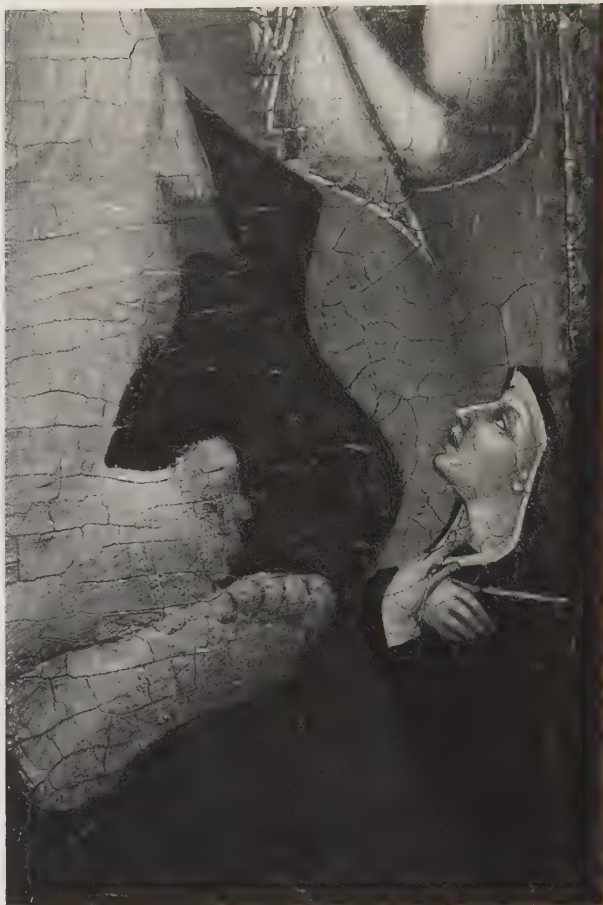
II. GIOVANNI DI BIASUCCIO: *tabernacolo*, particolare. L'AQUILA, Santa Maria del Soccorso.



1. FRANCESCO TRAINI: *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino*. PRINCETON, University Art Gallery.



2. FRANCESCO TRAINI: *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino*, particolare. PRINCETON, University Art Gallery.



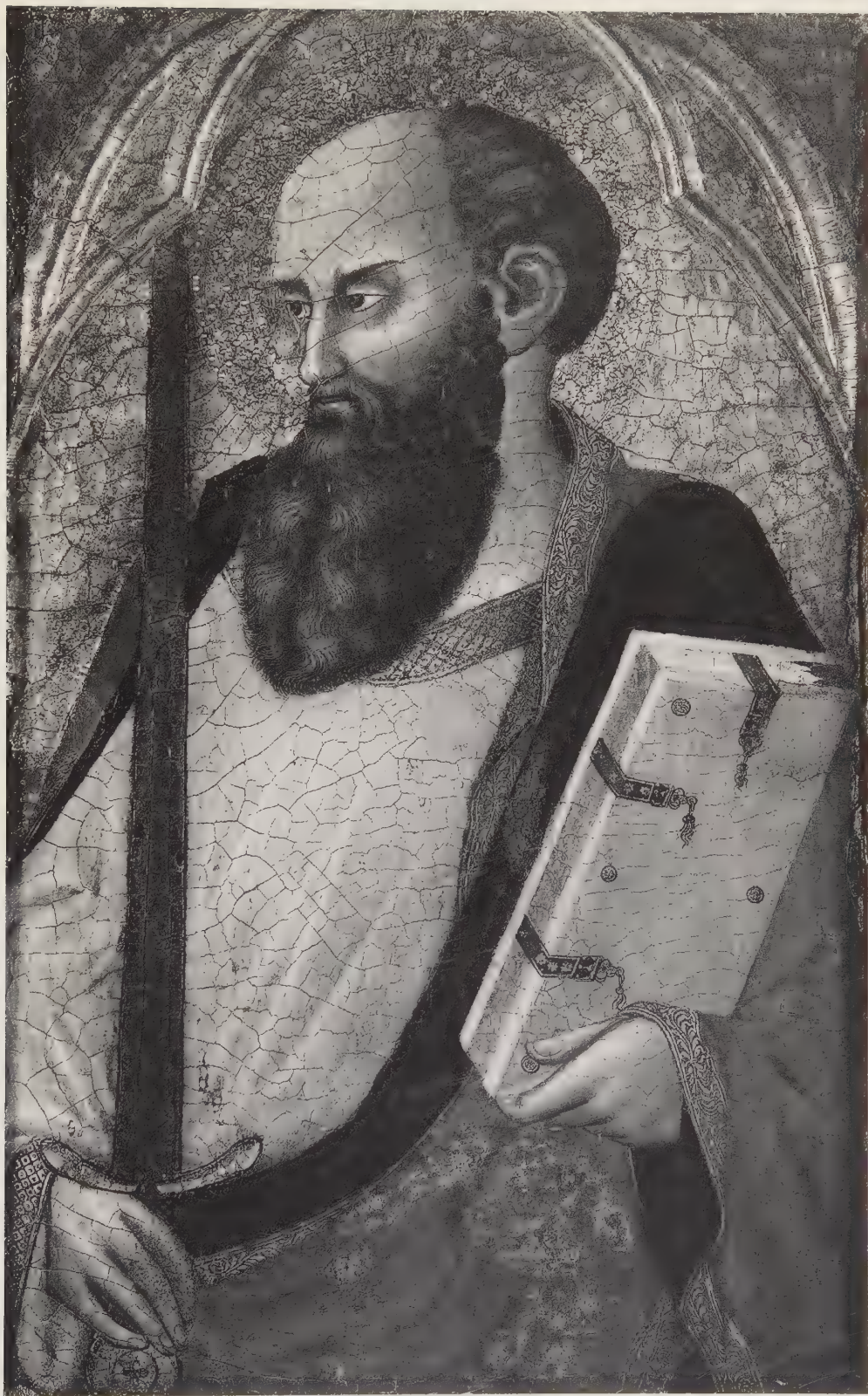
3. FRANCESCO TRAINI: *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino*, particolare. PRINCETON, University Art Gallery.



4. FRANCESCO TRAINI: *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino*, particolare. PRINCETON, University Art Gallery.



5. FRANCESCO TRAINI: *San Gregorio Magno*. Ubicazione ignota.



6. FRANCESCO TRAINI: *San Paolo*. NANCY, Musée des Beaux Arts.



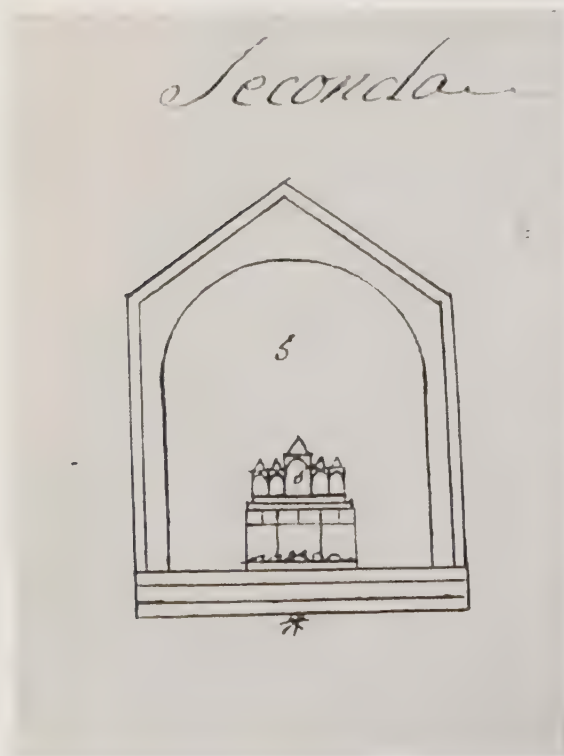
7. FRANCESCO TRAINI: *San Benedetto*. STOCOLMA, Nationalmuseum.



8. FRANCESCO TRAINI: *San Michele*. STOCOLMA, Nationalmuseum.



9. FRANCESCO TRAINI: pentittico di Pugnano, ricostruzione.



10. R. ZUCHELLI, XIX secolo: *Tavola con schemi della chiesa di San Paolo eremita di Pugnano*, particolare. PISA, Archivio Diocesano.



11. Chiesa di San Paolo eremita, PUGNANO (Pisa).



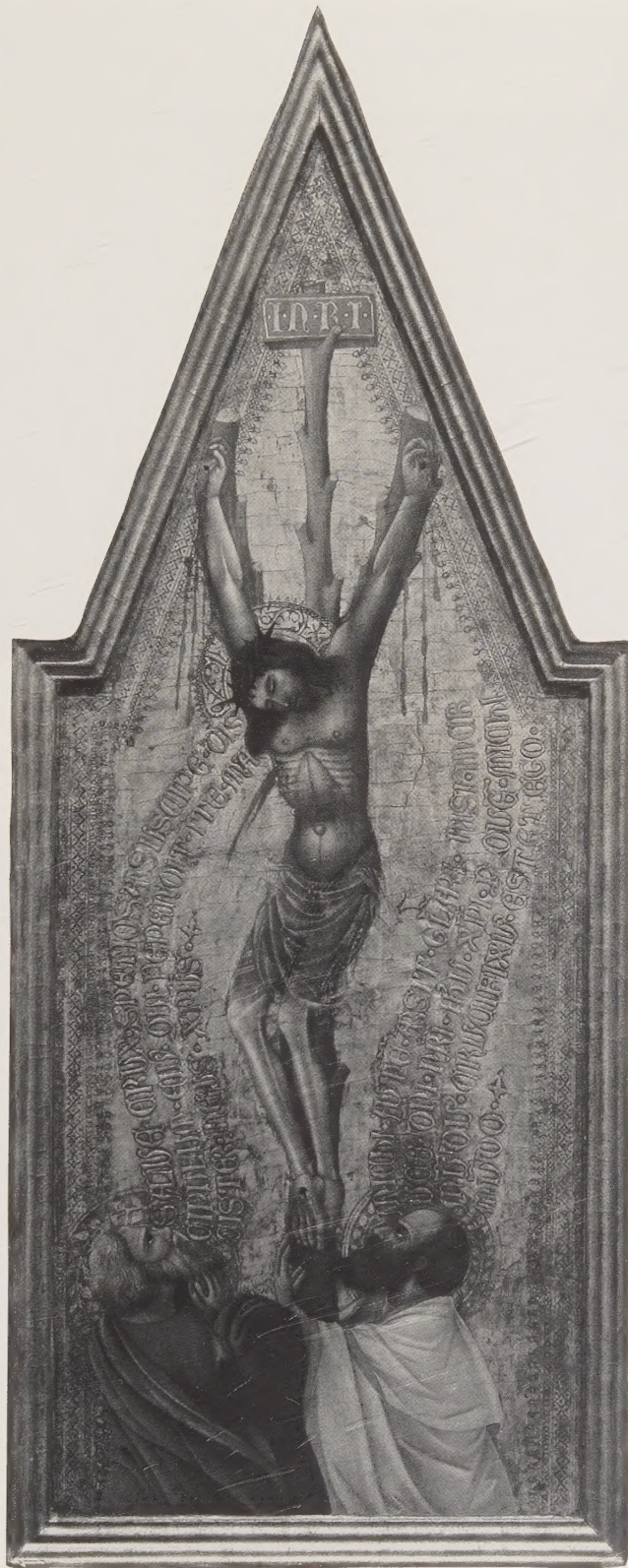
13 GIOVANNI DA PIETRASANTA: *Madonna del Sole*. PIETRASANTA, Duomo.



14 GIOVANNI DA PIETRASANTA: *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino, fra i Santi Caterina e Lorenzo*. Ubicazione ignota.



14. FRANCESCO TRAINI: *Madonna col Bambino*. PARIGI, Giovanni Sarti.



15. FRANCESCO TRAINI: *Allegoria della Crocifissione*. PITTSBURGH, Carnegie Museum of Art.



16. SULMONA, Palazzo della SS. Annunziata, veduta della facciata.



17. Scultore napoletano verso il 1415: *San Michele Arcangelo*, particolare del portale 'catalano'. SULMONA, Palazzo della SS. Annunziata.



P8-BGU-277

ISBN 978-88-89706-51-4



9 788889 706510 >